

NOTAS DE PINTURA ASTURIANA

por

ALEJANDRO MARCOS POUS

Los Sres. H. Schlunk y M. Berenguer nos han proporcionado, con la generosa ayuda de la Diputación de Asturias, un valioso instrumento de trabajo al sacar a la luz su magnífica obra sobre las pinturas murales que decoran media docena de iglesias asturianas fechables entre el 812 y el 921¹. Faltan palabras apropiadas para saludar como se merece la aparición de este luminoso estudio que es sin duda la más importante contribución al conocimiento del arte de la Alta Edad Media española aparecida en los últimos decenios. Sobre todo las páginas dedicadas al estudio de los antecedentes y paralelos y las de interpretación iconográfica, verdadero alarde de erudición y agudeza, satisfacen completamente al especialista más exigente. Uno de los resultados más sorprendentes es el de que buena parte de estas pinturas asturianas del siglo IX y comienzos del X representen la "última fase de la pintura mural antigua". Efectivamente, ciertos motivos antiguos, de origen romano, llegaron casi inalterados medio milenio después a ese apartado, pero vivo, rincón peninsular; otros motivos fueron reelaborados en el cedazo de los siglos intermedios, y quizás algunos otros se crearon con base romana y oriental en época hispanovisigoda.

En conjunto, el monumento más interesante por su decoración pictórica es la iglesia de San Julián de los Prados, o Santullano (812-842), junto a Oviedo, que proporcionó la mayoría de los modelos decorativos usados durante un siglo en iglesias posteriores, menos unos pocos motivos entre los que hay que incluir sobre todo los

¹ H. SCHLUNK y M. BERENGUER, *La pintura mural asturiana en los siglos IX y X*, Oviedo 1957, XXII + 188 págs., 183 figs., A-H láms. y 42 láms.

debidos al impacto del joven arte hispano-árabe. De entre la gran serie de composiciones antiguas de Santullano intento examinar ahora la que decora la bóveda del santuario central (fig. 1), que se repite —con variaciones insignificantes a nuestro objeto— en las iglesias de San Miguel de Liño (842-850) y San Salvador de Valdediós (893). En los dos últimos edificios la composición que consideramos decora también la bóveda de los respectivos ábsides centrales, como en Santullano. Tanto el esquema como los motivos de esta composición ornamental han sido perfectamente descritos y estudiados por el Dr. Schlunk en todos sus aspectos². Por ello pretendo únicamente presentar algunas observaciones acerca de los paralelos y posibles prototipos de la decoración objeto de la presente nota³.

1. Las figuras que constituyen el esquema compositivo, llamado por Schlunk “casetonado de cuadrifolios y círculos” (fig. 1), están trazadas por el movimiento de dos cintas paralelas que forman en general, sobre la base guía de una cuadrícula, dos motivos distintos: círculos grandes y círculos algo menores, que se suceden alternándose tanto en las líneas verticales como horizontales de la falsilla guía. El espacio restante entre los círculos se halla ocupado por rectángulos de lados curvos. Los círculos menores están decorados con una roseta de ocho pétalos, y los mayores con cuatro círculos tangentes a los que se superpone en el centro un cuadrado de ancho marco (que da la sensación de relieve) conteniendo una estrella. Este cuadrado superpuesto hace que el motivo de los cuatro circulitos se transforme, al perder su parte central, en un cuadrifolio.

2. El esquema general de esta composición ha sido comparado

² O. c., pp. 34, 44, 45, 111, 128 y 129; láms. 18, 1; 19, 1; 31, 2 y 40, 2.

³ Si en un principio temí contrariar el viejo precepto de *non bis in idem*, han dado luego ocasión a mi atrevimiento las alentadoras palabras de la Introducción: “la discusión que podría seguir a la publicación de esta obra permitirá progresos ulteriores en muchas cuestiones”.

Desarrollo mi exposición con arreglo a la siguiente guía:

1. Descripción de la composición que decora la bóveda del ábside central de Santullano.
2. Presuntos paralelos del esquema compositivo y discusión.
3. Paralelos del motivo del “cuadrifolio” en torno a un marco; discusión; nuevos paralelos y cronología.
4. Deducciones cronológicas acerca de la desarmonía formal entre los dos motivos principales de la composición.
5. La trama de doble cinta unificadora del esquema y su cronología.
6. Cronología de las rosetas de naranja seccionada.
7. Cronología de la formación del supuesto prototipo.

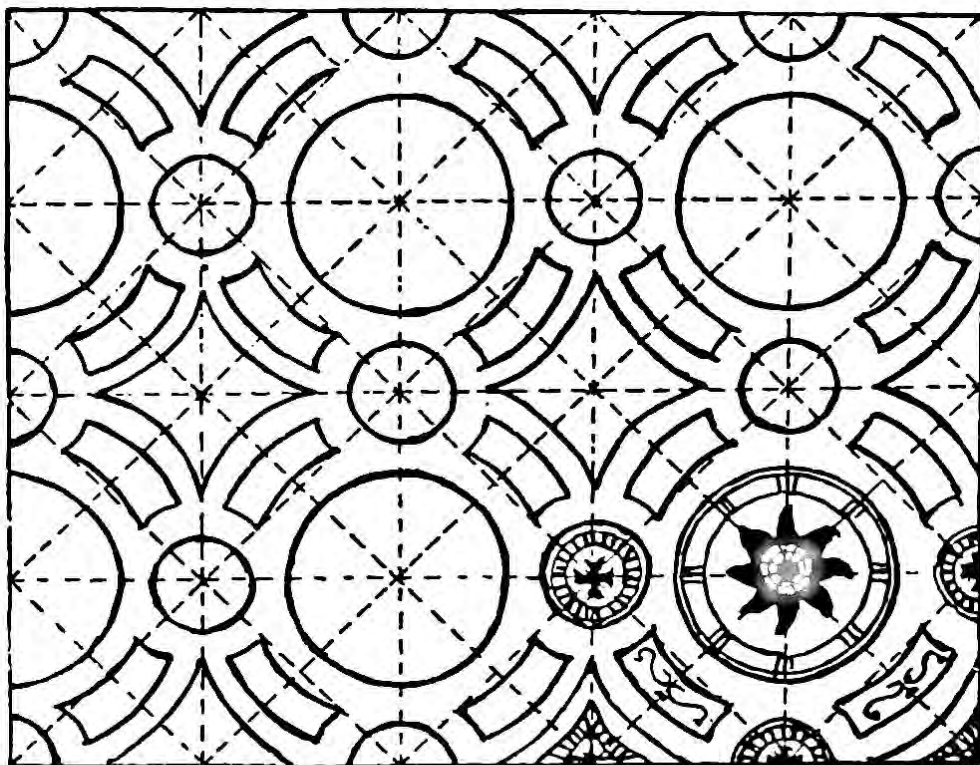


FIG. 3. Esquema compositivo del pavimento de Salzburgo.
(Dibujo del Autor.)

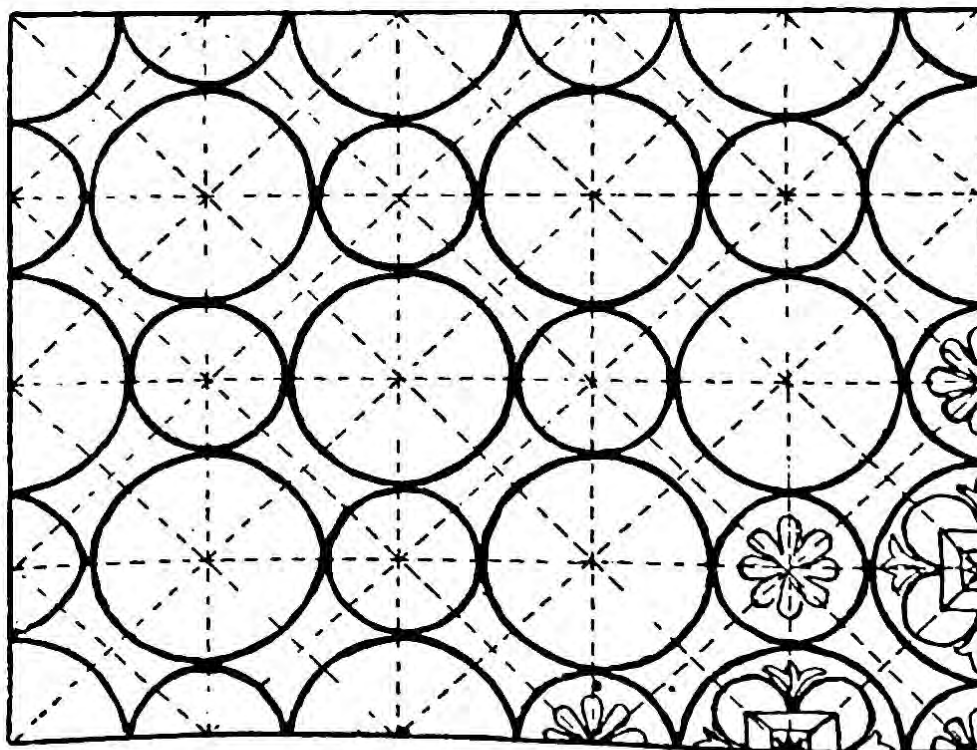


FIG. 4. Esquema compositivo de la bóveda de Santullano.
(Dibujo del Autor.)

por Schlunk con el del mosaico de Felicitas (fig. 2), de Salzburgo⁴. En efecto, a primera vista el paralelo es bastante prometedor, aunque los motivos que llenan las figuras geométricas fundamentales sean completamente diversos, y no aparezca la composición de Salzburgo trazada por dos cabos paralelos que se entrelazan en los puntos tangentes de las figuras. Pero además, observo, en el mosaico los rectángulos se convierten en cuadrados de notables proporciones adquiriendo una importancia superior a la de los pequeños círculos, mucho menores que los de Asturias. Por otra parte en el mosaico de Felicitas se incluyen unos trapecios de lados curvos en gran abundancia, que faltan del todo en la bóveda pintada. En resumen, el mosaico tiene cuatro figuras principales y la pintura solamente tres y de proporciones diversas a las del mosaico.

La diferencia señalada determina que la misma ordenación de las figuras en ambos esquemas sea también considerablemente distinta. Para apreciar mejor la disparidad es muy conveniente en estos casos observar la situación de las series de figuras en una cuadrícula de ejes verticales, horizontales y diagonales que pasen por los centros de las figuras. En Santullano (fig. 4): en los ejes verticales (como en los horizontales) hallamos siempre la misma alternancia de los dos tipos de círculos; en un eje diagonal alternan círculos grandes y rectángulos, y en el eje diagonal siguiente alternan círculos pequeños y rectángulos. En Salzburgo (fig. 3): en un eje vertical alternan los círculos grandes con los pequeños, y en el siguiente eje vertical, en cambio, círculos pequeños con cuadrados; en un eje diagonal encontramos círculos grandes, trapecios y cuadrados, y en el siguiente eje diagonal vemos en cambio que se alternan círculos pequeños y trapecios.

En vista de todas estas diferencias, respecto al número y proporciones de las figuras y a la ordenación de ellas en el esquema, no es posible pensar para la bóveda de Santullano en un prototipo como el del mosaico de Salzburgo. De todas formas es justo reconocer que entre ambas composiciones existe un aire de familia muy útil para la discusión cronológica del prototipo de Santullano. Metodológicamente es también perfectamente correcta la comparación del

⁴ E. KRÜGER, *Römische Mosaiken in Deutschland*, *Archaeologischer Anzeiger*, 48, 1933, fig. 23 (cita de Schlunk, quien reproduce el mosaico en la fig. 42 de su obra).

Dr. Schlunk entre mosaicos y bóvedas ⁵, no sólo para la pesquisa de los motivos decorativos aislados, sino también para la investigación de los esquemas generales. Si en el caso especial que estudiamos no nos ha dado un resultado plenamente satisfactorio, ello no quiere decir que el procedimiento seguido esté equivocado, pues es posible que quizás aparezca un mosaico con el mismo esquema que el de la bóveda asturiana.

3. Muy razonablemente encuentra H. Schlunk gran parecido entre el cuadrado superpuesto al motivo de cuadrifolios de Santullano con su marco en relieve "dentro del que se destaca una flor blanca", y los casetones en relieve de las bóvedas romanas que también incluyen en su interior una flor aislada. En principio estamos de acuerdo. Ahora sólo queremos hacer notar, muy de paso, que la flor blanca sobre fondo oscuro quizás pueda más bien interpretarse como un motivo estelar estilizado en una forma (ocho rayos que parten de un punto central aislado) frecuente en época bajorromana y posterior. Si así fuera tendríamos un dato más, aproximado únicamente, acerca de la época en que se fijó, o era corriente, este motivo presente en la bóveda asturiana. Este débil dato cronológico no repugna con las conclusiones que Schlunk sostiene acerca de la fecha del prototipo de la composición que decora las bóvedas de los ábsides laterales de la misma iglesia ⁶. Es de observar, también de pasada, que, aunque el modelo de las dos bóvedas está tomado de otra bóveda, su esquema de cuadrados y exágonos es frecuentísimo en los mosaicos pavimentales, confirmándose así una vez más la estrecha relación entre pavimentos y bóvedas.

Para el conjunto del motivo formado por un círculo que encierra un cuadrifolio con un cuadrado central superpuesto (fig. 5, A), señala Schlunk como paralelo más próximo un motivo que se halla también en otra zona del citado mosaico de Salzburgo (fig. 5, B); consiste en una estrella geométrica central dentro de un círculo inscrito en un cuadrado (en Santullano: estrella, o flor, dentro de un cuadrado), todo ello rodeado por arcos de círculo que forman más bien un "octafolio" (en Santullano, un cuadrifolio). El conjunto dibuja un perfil cuadrado, mientras en Santullano el todo se encierra en un círculo.

⁵ C. CECHELLI, *Origini del mosaico parietale cristiano*, en *Architettura e Arti decorative*, II, 1922-1923, fasc. 1, p. 3 ss.

⁶ Repiten exactamente una composición pintada, a base de cuadrados y exágonos, presente en el siglo IV en Santa Eulalia de Bóveda.

La analogía, a mi aviso, es poco convincente. Creo que su relación con el correspondiente motivo de Santullano es más aparente que real; se hallan en la misma relación que el esquema general del mosaico de Salzburgo respecto a la bóveda del santuario central de Santullano. En el fondo no se puede negar un cierto parecido, que denunciaría modelos decorativos procedentes de un gusto artístico bastante próximo y acaso de igual fecha. Sirven pues, sobre todo, como orientación cronológica: Baja Antigüedad (Salzburgo, siglo IV).

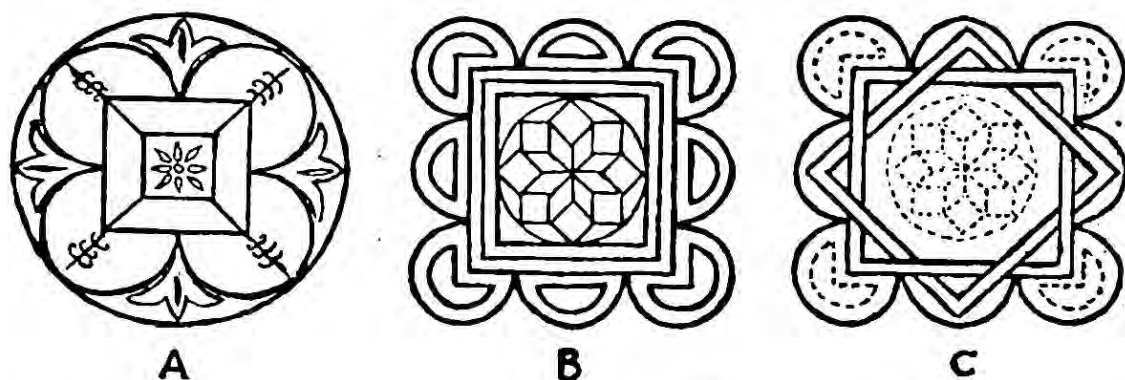


FIG. 5. Motivos decorativos en Santullano (A), Salzburgo (B) y Luxor (C). Para facilitar la comparación, en C se han añadido en punteado algunos elementos propios de B. (Dibujos del Autor.)

Quizás este motivo de perfil cuadrado de Salzburgo, más que en Santullano tenga un paralelo en una de las composiciones pintadas, a principios del siglo IV y en Luxor, en el zócalo de un santuario dedicado al culto imperial⁷; bastaría sustituir el cuadrado central de Salzburgo por la estrella de ocho puntas (lograda por los lados intersectados de dos cuadrados) de Luxor; tanto en Salzburgo como en Luxor, el todo se halla rodeado de ocho segmentos de círculo que a su vez se incluyen en un cuadrado único (fig. 5, C). Si se admitiera alguna relación entre Santullano y Salzburgo, este nuevo paralelo tardorromano entre Salzburgo y Luxor tendría el gran interés de fortificar la idea del Dr. Schlunk acerca de la cronología del modelo, o mejor del gusto decorativo, que inspiró a los decoradores de la bóveda del ábside central de Santullano.

⁷ U. MONNERET DE VILLARD, *The Imperial Temple of the Imperial Cult at Luxor*, en *Archaeologia*, XCV, 1953, p. 85 ss., lám. XXXI b.

Además puedo brindar otro interesante paralelo, también pintado en zócalo del mismo santuario de Luxor, que corresponde perfectamente al motivo del cuadrifolio con un marco superpuesto, de Santullano. La ilustración gráfica publicada⁸ está sacada de una acuarela poco nítida y por eso no permite apurar la comparación hasta los más mínimos detalles (fig. 6, A). En un panel del mencionado zócalo aparece un círculo y en su centro un cuadrado con marco como en relieve; entre las dos figuras hay cuatro segmentos de círculo. El

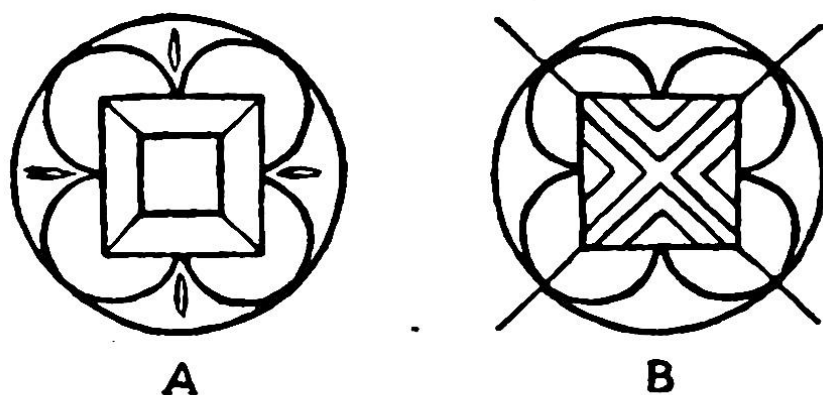


FIG. 6. Motivos decorativos de Luxor (A) y Marsella (B).
(Dibujos del Autor.)

conjunto del motivo es idéntico al de Santullano. Entre los cuatro semicírculos, por su parte externa, hallamos un elemento de relleno, como una hoja, poco visible en la reproducción publicada pero que bien podría ser un trifolio al igual que en Santullano. No es posible determinar si dentro del cuadro superpuesto hay una estrella u otro elemento; lo más probable es que contuviera una rosácea o una estrellita. Tampoco se aprecia bien si las figuras circulares están trazadas por el movimiento de dos cabos paralelos (que se enlazan en los puntos tangenciales), pero sospecho que no sea así ya que no existe razón alguna para ello al tratarse de un motivo aislado, sin relación con las demás figuras de un esquema compositivo más amplio.

Aunque no pretendo agotar los paralelos, señalaré otro motivo también prácticamente igual al de Santullano que aparece como única figura, repetida, en la composición que decoraba el pavimento musivo

⁸ *Ibidem.*

del destruido baptisterio de la antigua catedral de Marsella⁹. Consta de un cuadro central, con "cuadrilóbulo" en torno, y un círculo circunscribiendo el conjunto (fig. 6, B). Evidentemente, entre los correspondientes motivos citados de Santullano, Luxor y Marsella hay una estrecha relación formal. Si bien el ejemplo de Luxor es el más antiguo de todos ellos, no me atrevo a postular un origen oriental (en sentido amplio) para este particular motivo decorativo sin reunir antes un mayor número de testimonios.

Estos nuevos paralelos, tan exactos, refuerzan todavía más la posición del Dr. Schlunk respecto a la posible cronología tardorromana del modelo de Santullano, y me presta la ocasión de apuntar a propósito algunas consideraciones.

4. Nos sugiere, en primer lugar, que algunos motivos ornamentales de un conjunto decorativo podían tener una vida aislada, o quizás nos indique también que ciertos motivos nacieron aisladamente y luego se insertaron, con otros, en un esquema compositivo más amplio, a primera vista bastante orgánico. Precisamente la decoración de la bóveda del santuario central de Santullano nos da la impresión (aunque reconozco que en esta clase de apreciaciones juega un gran papel el gusto personal) de presentar algunas desarmonías estilísticas debidas al contraste entre el motivo que examinamos y las rosetas octopétalas contenidas en los discos menores. La roseta de ocho pétalos (o naranja seccionada), como es bien sabido, tiene una larga historia en los países del Oriente prerromano; en época romana se eclipsa notablemente, para resucitar algo en la Baja Antigüedad y cobrar gran vigor a partir del siglo VII-VIII¹⁰. Con esto caemos en la cuenta de que los dos motivos, el del cuadrifolio y el de las rosetas de naranja seccionada, son en origen fruto de un espíritu decorativo muy distinto. De donde se deduce, provisionalmente, que su presencia en un mismo esquema compositivo ha tenido lugar en un ambiente y época en que el motivo de rosetas octopétalas no podría chocar por hallarse ya plenamente introducido en la mentalidad decorativa o por haberse desvirtuado en buena parte las exigencias estéticas

⁹ FR. ROUSTAN, *La Major et le premier baptistère de Marseille*, Marseille 1905, láms. VIII, IX y X; H. LECLERCQ, *DACL*, XIV, I, París 1939, s. v. piscine, c. 1.098 ss., figs. 10.312 y 10.313; J. HUBERT, *L'Art préroman*, París 1938, lám. XVIII a.

¹⁰ A. MARCOS POUS, *Untersuchungen zum Kompositionsschema vorromanischer römischer Chorschranken von der byzantinischen bis zur langobardischen Zeit. Karolingische und Ottonische Kunst*, Wiesbaden 1957, p. 239, nota 7.

del puro gusto clásico. El cotejo con la decoración de las bóvedas de las capillas laterales de Santullano es a este respecto asaz instructivo. Se nota en ellas una unidad estilística mucho mayor que en la bóveda de la capilla central, al seguirse en aquéllas con gran exactitud, según ha mostrado Schlunk, una composición perfectamente unitaria del siglo IV (Santa Eulalia de Bóveda).

5. Podemos ya preguntarnos con más rigor en qué época los dos diversos motivos citados se unieron en un mismo esquema, lo cual equivale a intentar resolver el problema de la cronología del prototipo que sirvió para decorar la bóveda del santuario central de Santullano. Para responder a esta cuestión es muy valiosa una observación del Dr. Schlunk al hacer notar agudamente que el supuesto modelo, de origen romano en su opinión, "ha adquirido un aspecto completamente distinto por los lazos de los dos cabos rojos que se entrecruzan" formando las figuras de la composición. Seguidamente afirma justamente que "trenzados de dos cabos como los presentes, que cubren toda una superficie, no se podían imaginar antes de los siglos VI o VII. Ejemplos similares en piedra se han constatado en Oriente e Italia; en España... no conocemos ningún paralelo". Está claro que tal composición ha llegado a Asturias ya formada y desde fuera de la Península. Si alguna vez se encontrara una decoración parecida en un edificio hispanovisigodo habría que pensar que su origen es forastero. En efecto, repitiendo más o menos la frase de Schlunk, la cinta de dos cabos con entrelazos formando las figuras directrices de un esquema compositivo es frecuente en las losas esculpidas de los siglos VI y VII, relacionables en algún modo con Bizancio tanto en su zona próxima asiática como en la europea hasta el N. de Italia y Sicilia. Si añadimos a lo dicho el que en Occidente a partir del siglo VIII predomina la cinta de tres cabos¹¹, podremos acotar con mayor precisión la época en que se fijó el prototipo que investigamos, en el caso de que éste fuera occidental: no antes del siglo VI y no mucho después del VII, o sea, como más probable, en los siglos VI o VII. Pero no hay que olvidar que en las regiones más cercanas a Bizancio

11 A. MARCOS POUS, o. c., p. 144. Sobre la historia del entrelazo con dos o tres cintas, vid. N. ABERG, *The Occident and the Orient in the Art of the seventh Century, II, Lombard Italy*, Stockolm 1945, p. 62 ss.

la doble estría continúa viva hasta el siglo X por lo menos ¹², momento en que evoluciona hacia una banda ancha ribeteada por un listel a cada lado. De todas formas es difícil imaginar en el Oriente bizantino una trama de dos cintas tan sutil como la nuestra más allá del siglo VIII.

6. Por otra parte, las rosetas octopétalas de naranja seccionada son rarísimas en las losas esculpidas anteriores al siglo VII y en cambio aparecen muy frecuentemente en ellas a partir del siglo VIII en adelante, tanto en Oriente como en Occidente ¹³. Si bien algunas losas del siglo VI con cintas dobles presentan rosetas de ocho pétalos, éstas son muy distintas a las nuestras ¹⁴. En otro género de trabajos, como dípticos y miniaturas, del siglo VI hay algunas rosetas que recuerdan a las de naranja seccionada ¹⁵, aunque su uso se generaliza en el siguiente ¹⁶. Así pues, podemos provisionalmente, y en breve, concluir que quizás las rosetas pintadas en la bóveda de Santullano son producto de un gusto decorativo que se halla ya muy extendido y casi triunfante desde finales del VI y sobre todo desde el siglo VII.

7. Con esto llegamos ya al final de nuestra nota. Reuniendo

¹² Por ejemplo: dintel de Afion Karahisar, en Asia Menor (*Monumenta Asiae Minoris Antiqua*, IV, lám. 17, n.º 38, cf. p. 12: año 939-935), losas de Agrás (H. ROTT, *Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien*, etc., Leipzig 1908, p. 13), losa de S. Demetrio de Salónica (G. A. y M. G. SOTERIOU, *E Basiliké tou agiou Demetriou Thessealonikes*, Atenas 1952, lám. 51), etc.

¹³ En Occidente son abundantísimas y características del llamado arte "longobardo" (para el N. de Italia, vid. ejemplos en R. KAUTZSCH, *Die longobardische Schmuckkunst in Oberitalien*, en *Röm. Jahrbuch für Kunstgeschichte*, V, 1941, pp. 1-48; para Roma y regiones próximas: R. KAUTZSCH, *Die Röm. Schmuckkunst in Stein etc.*, en *Röm. Jahrb. f. Kunstgeschichte*, III, 1939; y también mi artículo citado). Anteriormente las hay en España muy parecidas (cfr. H. SCHLUNK, *Ars Hispaniae*, II, Madrid, 1947, figs. 227 y 251). Más tarde se difunden en las regiones bizantinas.

¹⁴ Algunos ejemplos bien conocidos, en Ravenna.

¹⁵ Para algunos, casi siempre decorando telas, en dípticos (los tres primeros, del siglo V todavía), vid. W. F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz 1952 (2.ª ed.), núms. 2, 5, 6, 8, 16, 21, 24, 32 (Oviedo), 33, 41, 43, 45. Un ejemplo en un manuscrito de finales del siglo VI: fol. la del *cod. 847* de la Bibl. Nac. de Viena (C. NORDENFALK, *Die spätantiken Kanontafeln*, Göteborg 1938, vol. texto, fig. 18).

¹⁶ Ejemplos en el *ms. Add. 2.111*, fol. 10a del British Mus. (C. NORDENFALK, *o. c.*, vol. láms., lám. 1), *ms. 212* de la Bibliot. Catedral de Colonia, fols. 167b, 168b y 169b (E. H. ZIMMERMANN, *Vorkarolingische Miniaturen*, Berlín 1916, láms. 42 y 43); del siglo VIII hay muchos más.

los datos parciales, pero concordantes, obtenidos en las disgresiones anteriores alcanzaremos el casi convencimiento (rara vez se adquiere en estos problemas una firme certeza) de que la presencia de un motivo tardorromano junto a otro algo posterior, en un esquema compositivo trazado por el movimiento de una doble cinta, pudo originarse a finales del siglo VI o a lo largo del VII, en una zona geográfica de algún modo influida por la mentalidad decorativa del temprano arte bizantino.

No deberíamos terminar aquí, pues queda por dilucidar el grave problema de cómo la composición estudiada llegó hasta San Julián de los Prados en pleno siglo IX, o sea hasta la corte de Alfonso II. No tengo el propósito de tratar esta cuestión. Recordaré solamente que el Dr. Schlunk distingue, entre otras, un grupo de decoraciones de tradición bizantina que llegarían a Asturias o bien directamente o, mejor quizás, a través del repertorio ornamental, perdido, de algunos edificios visigodos del siglo VII. Esta última hipótesis de Schlunk podría también aplicarse a la composición estudiada que decora la bóveda de la capilla central de Santullano.